



Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

12 | 2014

Arts de l'oubli

Christian Boltanski. Petite mémoire de l'oubli

Gaëlle Périot-Bled



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3820>

DOI: 10.4000/imagesrevues.3820

ISSN: 1778-3801

Publisher:

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Electronic reference

Gaëlle Périot-Bled, "Christian Boltanski. Petite mémoire de l'oubli", *Images Re-vues* [Online], 12 | 2014,
Online since 04 April 2015, connection on 30 January 2021. URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3820> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3820>

This text was automatically generated on 30 January 2021.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Christian Boltanski. Petite mémoire de l'oubli

Gaëlle Périot-Bled

- 1 Penser l'oubli sans y voir le négatif de la mémoire relève de la gageure. L'oubli oblitère, occulte la lumière comme la conscience du passé. La question peut pourtant se poser de savoir si, dans sa relativité à la mémoire, l'oubli peut occuper une autre place que celle du retrait, de la défaillance, de la lacune. Il



- revient à Nietzsche d'avoir montré dans la seconde *Considération Inactuelle* que la mémoire peut faire obstacle à la vie lorsque l'être historique rumine le passé au point d'en faire « le fossoyeur du présent »¹. L'oubli intervient alors à titre d'instrument forgeant cette force plastique qui permet à un individu, un peuple ou une civilisation « de transformer et d'assimiler les choses passées ou étrangères » pour « les « intégrer à soi »². C'est ce problème philosophique que nous voudrions déplacer dans le champ de l'art. Car la tâche de l'art se présente comme une tentative paradoxale par son rapport au passé : elle consiste d'une part à sauvegarder le monde humain en créant une oeuvre qui traverse l'histoire, et exige d'autre part d'oublier le passé car « nul artiste ne réalisera son oeuvre, (...) nul peuple ne conquerra sa liberté, qu'ils ne les aient auparavant désirées et poursuivies dans un tel état de non-historicité »³. Or, nous voudrions interroger plus précisément la position qu'occupe l'oubli dans la démarche artistique en prenant appui sur le travail d'un artiste contemporain qui a fait de la mémoire sa principale obsession, et de l'oubli son inévitable adjuvant.
- 2 En effet, le parcours de cet artiste témoigne d'un effort toujours réitéré d'activer la mémoire, que ses installations évoquent l'enfant qu'il n'est plus ou qu'elles réveillent chez le spectateur une conscience historique de plus grande ampleur. Dans ce contexte, l'enjeu de l'oubli semble, à première vue, doublement occulté. Il l'est en fait, dans la mesure où l'accumulation d'archives maintient des vies passées à la surface du présent,

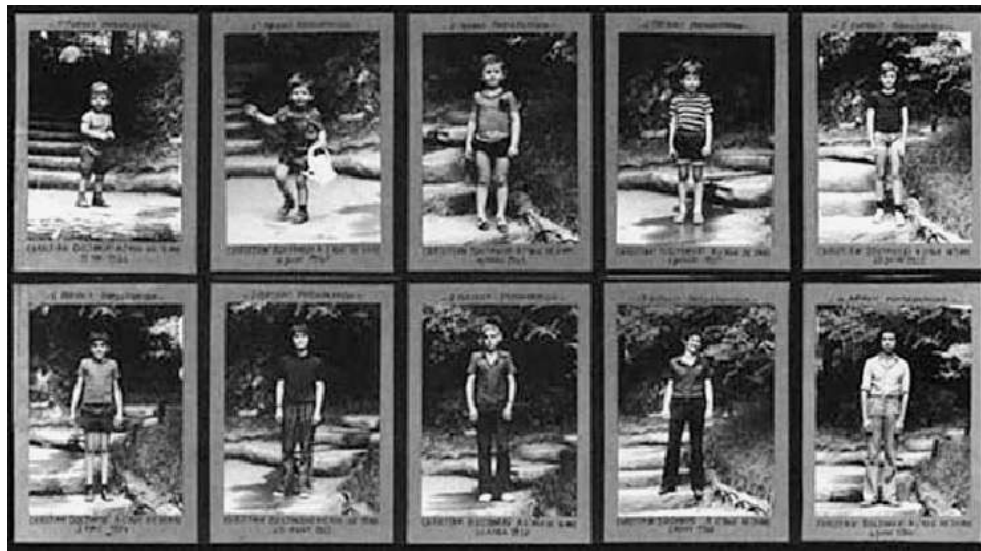
au point de l'encombrer ; il l'est aussi en droit, au sens où l'obsession de la collecte de traces s'oriente chez cet artiste vers une incontestable valorisation de la conservation. Cependant, une analyse plus approfondie des oeuvres de Christian Boltanski doit nous conduire à remettre en question ce présupposé et à relever dans l'exposition de vestiges et d'archives une tentative de construction de la mémoire, lézardée par la résurgence de l'oubli. Cette irruption de l'oubli dans un art qui se veut mémoriel peut sembler mettre en échec le projet de Christian Boltanski. Il convient pourtant de considérer comment, par un paradoxal retournement, l'oubli combattu par une oeuvre de mémoire s'immisce en elle de manière très assumée, comme si mémoire et oubli étaient les deux versants d'une même réalité.

L'occultation de la singularité du sujet

- 3 Christian Boltanski est né en 1944 et son parcours est celui d'un autodidacte qui n'a suivi aucune véritable formation artistique et qui n'a été encouragé que par des rencontres providentielles avec Jean Le Gac ou Annette Messager, au milieu des années 1960. Il affirme ne devoir son salut qu'à l'art qui lui a permis de mettre en forme le problème central de son existence : l'acceptation de la disparition du passé et, en particulier, le difficile deuil de l'enfance, une enfance à la fois surprotégée et chaotique. Sa famille est en effet sortie meurtrie de l'épreuve de la guerre : sous l'occupation, son père vit caché sous le plancher du domicile familial, sans que ses enfants ne le sachent. Et Christian Boltanski a été conçu pendant cette période, par ce père fantomatique. Au lendemain de la guerre, son enfance est marquée par ce traumatisme : la cellule familiale ne peut plus envisager de se séparer, au point que tous dorment dans la même chambre de la grande maison de la rue de Grenelle et que tous accompagnent le père pendant ses consultations médicales, restant parfois la journée entière dans la voiture. Christian Boltanski ne s'est entretenu que très récemment de cette enfance peu ordinaire, dans l'entretien avec Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, expliquant comment cette expérience l'a maintenu très longtemps dans l'enfance, incapable qu'il était de sortir seul dans la rue sans hurler, ou de se rendre à l'école, de sorte que sa mère lui avait acheté une boîte de peinture pour l'occuper. L'évocation de cette enfance que Boltanski a longtemps tue, soucieux de redonner à sa vie une normalité dont elle n'avait pas pris le chemin, nous mène directement au drame qui habite son oeuvre : *Tout homme porte en lui un enfant mort*.
- 4 Les premiers travaux qui donnent forme à ce drame à la fin des années 1960 sont des installations qui relèvent de l'autoréférence. S'il est un individu que cet artiste interroge inlassablement, c'est bien lui-même. Dans ses oeuvres, les initiales C.B. reviennent de manière récurrente et semblent identifier un sujet déterminé, saisi au travers des restes de son existence. Mais ne nous y trompons pas : Boltanski n'a de cesse de répéter que sa vie privée n'intéresse personne et que la recherche doit plutôt s'attacher à ce qu'il y a de commun en soi – la seule part de soi véritablement communicable. Sa première exposition au cinéma du Ranelagh en 1968 a en effet pour titre *La Vie impossible de C.B.* : on y voit des caissons grillagés dans lesquels se juxtaposent pêle-mêle des documents de toute sorte (cartons d'invitation, lettres, photographies, factures), relatifs au sujet Christian Boltanski. Mais le titre nous indique qu'il s'agit d'une entreprise de mystification et que ces documents sont partiellement, voire totalement falsifiés. Ils renvoient peut-être à d'autres sujets, comme s'il s'agissait

par l'exposition de croiser sa vie avec celle des autres ou de s'inventer une vie ordinaire. Ont disparu tous les vestiges de l'enfance peu banale de Christian Boltanski, pour que viennent s'y substituer ceux d'enfances plus communes, dont les identités ont été gommées. « L'œuvre d'art ne parle forcément que de soi, mais soi n'a aucune importance, ça devient chacun ». Cette caractéristique se retrouve dans un travail de 1972, *Dix portraits photographiques de C.B., 1946-1964* : les clichés d'enfants censés représenter l'artiste à des âges différents ont été pris par sa compagne, Annette Messenger, au parc Montsouris. Classées et légendées en référence à l'artiste éponyme, ces photographies témoignent que *tout enfant est Christian Boltanski* (Fig.1). Par ailleurs, la réduction du nom de l'artiste à ses seules initiales indique que le sujet qui est ici au centre n'est qu'un sujet générique, privé de toute singularité.

Fig.1



10 portraits photographiques de Christian Boltanski
1946-1964 (1972) album photographique, 21 cm
Edition Multiplicata, Paris

- 5 Or, cette perte de la singularité est abordée comme une conséquence de l'érosion du temps. En effet, la spécificité de ces traces photographiques, administratives et épistolaires est qu'elles ne font oeuvre de mémoire qu'en étant en même temps traversées par l'oubli. Dans son approche autobiographique, Christian Boltanski ne s'intéresse pas à la dimension cachée ou intime du sujet, mais à la dimension perdue ou morte qu'il porte en lui. Et il faut reconnaître que cette perte est universelle : nous portons tous en nous un enfant mort. Pour la mémoire, la familiarité du souvenir annule sa singularité ; ne demeure alors que le risque de son effacement progressif dans le souvenir de chacun. Cette recherche de soi qui prend la forme de la quête de l'enfant qu'on n'est plus se heurte ainsi à des obstacles qui sont constitutifs de la recherche. Or, dans le travail de cet artiste, ces obstacles sont toujours considérés comme indépassables. Les restes d'une vie tiennent en peu de pages, comme en témoigne le livre publié en 1969, *Recherche et présentation de tout de qui reste de mon enfance, 1944-1950*. Un fascicule réunit sur neuf pages des photographies de l'existence supposée de Christian Boltanski : une photo de classe, un morceau de pull-over, des cheveux datés de 1949, une chemise, etc (Fig.2). Aucune allusion n'est faite à un contexte historique,

social ou économique, aucune anecdote personnelle ou confession intime ne vient transformer la collection en récit. Seule une composition scolaire révèle quelque chose du jeune Christian : c'était un élève médiocre. Mais la médiocrité renvoie encore ici à la moyenne, ce qui nous ramène toujours à ce sujet pauvre en détermination. La collection prend la mesure d'une existence moyenne et ne nous révèle qu'une identité nivelée par le temps et dont il ne reste presque rien.

Fig.2



Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950
Livre d'artiste de 1969.

- 6 La quête du passé se donne ainsi comme une démarche impossible et vouée à l'échec, ne serait-ce que parce que vestiges et archives figent le mouvement même de l'existence et ne sont pas à l'abri de la destruction. Sous la forme dérisoire de documents fragiles, le sujet se tient dans l'horizon du lointain ; aucune vie ne surgit de ce sol vacillant et lacunaire. La série des *Reconstitutions* à partir de 1970 réunit dans des tiroirs ou dans des boîtes de métal rouillées des objets de son enfance, de petites figurines maladroites en pâte à modeler, des boulettes de terre extrêmement précaires (Fig.3). Ces objets sont dissimulés au regard et il faudrait ouvrir les tiroirs ou les boîtes pour les découvrir. Mais leur enfermement est comme la confirmation de leur profonde invisibilité. Les vestiges ne sont que des choses mortes qui ne portent en elles aucun récit de vie. Leur sauvegarde ne les arrache pas à l'oubli. L'enfant Christian Boltanski est à jamais soustrait à notre regard et ouvrir un de ces tiroirs n'y changera rien.

Fig.3



Essai de reconstitution (Trois tiroirs) 1970-1971

La nécessité vaine d'une lutte contre l'oubli

- 7 Dans l'acharnement de Boltanski à s'atteler à cette tâche impossible qu'est la quête du passé il y a aussi un aveu : la vanité de l'entreprise ne la rend pas moins nécessaire. Et c'est là tout le paradoxe de cette démarche : la collecte des traces est vaine, elle devient pourtant son obsession majeure. Autrement dit, si la saisie rétrospective n'est pas possible, l'artiste doit pourtant s'y essayer par un effort condamné d'avance. Boltanski admire chez Giacometti cette opiniâtreté à saisir l'identité d'un sujet qui lui échappe nécessairement. Dans la série de portraits qu'Alberto Giacometti tente de faire de son frère Diego, il y a l'aveu d'un échec qui fait le tragique de la condition humaine. « Tu peux recommencer chaque jour le portrait de ton frère, tu ne vas pas le rendre immortel, il va vieillir, il va changer, le portrait ne sera jamais lui »⁴. On retrouve chez Christian Boltanski ce même recommencement : en 1969, il roule 3000 boulettes de terre montrant ainsi l'impossibilité de créer une sphère parfaite. L'éternel retour de l'obsession se manifeste encore dans la série des *Inventaires* ou, à partir des années 1980, dans celle des monuments. Plus profondément, la vaine recherche d'une reviviscence se confond avec la tâche même de l'art : « l'art est une tentative d'empêcher la mort, la fuite du temps... (...) L'art est une sorte d'échec, un combat que tu ne peux pas gagner »⁵. Ainsi la figure de l'artiste se confond-elle avec celle de Sisyphe qui pousse son rocher en sachant que la peine est perdue. Or, cette impossibilité de gagner contre le temps, adossée à la tentative toujours reconduite d'entreprendre malgré tout le combat, a des effets paradoxaux sur la combinaison de la mémoire et de l'oubli. L'œuvre d'art n'a d'autre fonction que de tenter de sauver des vies de l'oubli, mais l'impossibilité de cette tâche doit aussi être assumée par l'artiste. Cela se traduit dans le travail de Boltanski par cet évidement du sujet dont nous parlions plus haut. Mais aussi par la récurrence du geste artistique qui doit, à chaque fois, tout reprendre au début. Ou encore, et c'est ce que nous voulons à présent mettre en évidence, par la tentative de constituer un musée de l'homme .
- 8 Par ses tentatives de saisie du sujet, Boltanski dit entreprendre un travail qu'il assimile à la constitution d'un musée, à l'image du Musée de l'homme qu'il fréquente régulièrement depuis son enfance : « J'étais (...) très influencé par les musées d'ethnologie, par le fait de regarder notre quotidien comme si c'était un monde sauvage – j'allais beaucoup au musée de l'homme »⁶. Il raconte ainsi sa fascination pour ces vitrines contenant des objets étranges. Cette influence retentit sur son travail dans les années 1970 : il choisit le principe de la vitrine pour exposer ces documents déjà

exploités dans les travaux précédents. Les archives d'une vie y sont présentées différemment, plus isolées encore du circuit de la consommation et de l'usage qu'elles ne l'étaient auparavant. En se voulant ethnologue des us et coutumes de ses contemporains, Christian Boltanski s'inscrit dans une double démarche : une démarche ethnologique « pour rire » et une archéologie du présent. Il réalise notamment à la Galerie Sonnabend à Paris, *34 Règles et techniques utilisées en juin 1972 par un enfant de 9 ans*, installation dans laquelle il interroge un enfant selon le procédé suivant : Boltanski simule l'oubli complet de son enfance et il demande à son neveu, comme le chercheur en immersion dans une tribu, de lui révéler les éléments constitutifs de sa culture. L'enjeu est de réapprendre ce que nous ne savons plus, de s'adresser à l'enfant pour qu'il nous parle de nous, de ce savoir que nous avons oublié. La pièce est composée du savoir-faire de cet enfant sur les cocottes en papier, ou encore la réalisation d'une fronde, et comporte des photographies d'un petit avion métallique, des dessins, des devoirs assorties d'une légende. Les vitrines sont spécialisées - une pour le travail, une pour le loisir - et contiennent tout ce que l'enfant sait faire.

- 9 Parallèlement à cette ethnologie de l'enfance, les vitrines de Boltanski poursuivent à partir de 1973 la série des *Inventaires*, en montrant les objets et documents d'individus disparus. Le 3 janvier 1973, Christian Boltanski adresse en effet une lettre manuscrite à une soixantaine de conservateurs de musées :

« Je me permets de vous écrire pour vous soumettre un projet qui me tient à cœur et que j'aimerais pouvoir réaliser. Je voudrais que, dans une salle de votre musée, soient présentés les éléments qui ont entouré une personne durant sa vie et qui restent après sa mort le témoignage de son existence ; cela pourrait aller, par exemple, des mouchoirs dont elle se servait jusqu'à l'armoire qui se trouvait dans sa chambre ; tous ces éléments devront être présentés sous vitrine et soigneusement étiquetés. Je désirerais m'occuper personnellement du classement de la présentation, ainsi que des recherches à effectuer. D'un point de vue pratique, je pense que la plupart sinon la totalité de ces objets pourront être facilement rassemblés en faisant l'acquisition globale d'une vente après décès. »

- 10 Quatre conservateurs seulement se disent intéressés et rendent possibles les inventaires d'un jeune homme d'Oxford (Fig.4), d'un jeune homme de Jérusalem, d'un enfant du Danemark et d'une vieille femme de Baden-Baden. L'inventaire d'Oxford est uniquement photographique : il y a environ 300 photographies de tous les objets ayant appartenu au jeune homme.

Fig.4



Inventaire de l'homme d'Oxford
(1973)

- 11 Boltanski n'ajoute ni ne retranche rien à la somme des objets ; tout au plus, l'artiste dispose-t-il ces documents de manière à ce que les anecdotes trop intimes soient dissimulées. De cette manière, ce qui est exposé est semblable à ce que chacun possède : vélo, lunettes, rasoir sont ces objets de la quotidienneté qui rendent le sujet qui en était propriétaire anonyme et impersonnel. Le visiteur y reconnaît une dimension de l'histoire de chacun, et par là même de la sienne propre, activant ainsi une petite mémoire du quotidien. « J'essayais que ce ne soit pas voyeuriste, et que ce soit suffisamment universel et neutre pour qu'il n'y ait pas d'histoire vraie qui se déroule »⁷. Or, l'oubli du sujet singulier, la confirmation de son effacement et de sa disparition sont accentués par la multitude d'objets photographiés. Paradoxalement, plus il y a de choses, plus le sujet se retire, comme si le musée ne pouvait conserver sans effacer. Les musées sont ainsi ces lieux sans réalité, des lieux hors du monde, protégés. Et lorsque Christian Boltanski se souvient de sa fascination d'enfant pour les vitrines ethnologique qui contenaient des objets appartenant à des civilisations perdues, il évoque aussi leur morbidité : « dans le cas du musée de l'Homme, comme dans le cas de mes *Inventaires*, on ne peut faire revivre personne, et ce n'est pas parce que tu étiquettes, que tu archives, que la personne est là »⁸. Ainsi l'archive et le musée construisent-ils une historicité, mais c'est une « *historicité de mort* », pour reprendre la formule de Merleau-Ponty dans *Signes*. Ils travaillent au profit d'une histoire pompeuse et officielle :

« En nous promenant dans le musée, l'idée nous vient de temps à autre que ces oeuvres n'ont pas été faites pour finir entre ces murs moroses (...). Nous sentons bien qu'il y a déperdition et que ce recueillement de nécropole n'est pas le milieu vrai de l'art, que tant de joies et de peines, tant de colères, tant de travaux n'étaient pas destinés à refléter un jour la lumière triste du Musée... »⁹.

- 12 Mais demeure la question de savoir comment lutter contre la disparition de ces joies, de ces colères et de ces peines qui font la vie même des hommes et qui nourrissent le travail des artistes. Ni l'œuvre muséifiée, ni le document archivé n'y suffisent, parce qu'étant tributaires de ce que Merleau-Ponty appelle les « sombres plaisirs de la rétrospection », ils fonctionnent à rebours de l'historicité vivante du geste expressif. L'archive et le musée ne nous donnent pas à voir ce moment où, dans la vie d'un homme, la tradition qu'il reprend et la tradition qu'il fonde se nouent en un seul geste.

La fonction de l'archive, comme celle du musée, « n'est pas uniquement bienfaisante » : elle fonde une conscience du passé, mais ne permet pas de lutter contre la mort. Le document d'archive ne permet qu'imparfaitement de lutter contre l'oubli, puisqu'il ne permet pas de lutter contre l'absence et échoue à se faire témoignage : il n'est pas une parole vivante, mais une absence qui évoque la présence perdue. S'il permet de faire le portrait d'une personne, c'est toujours un portrait en creux, qui n'est qu'empreinte, *vestigium*. Au cours des années 1970, les œuvres de Boltanski semblent en rester à cette formulation du paradoxe de l'archive qui est une autre manière de dire l'échec de l'art, en tout cas d'un art de l'objet. Renonçant à la possibilité de lutter contre une mort qui frappe les hommes comme les œuvres lorsque la rétrospection cherche à les sauver de l'oubli, il s'agirait seulement de mettre au jour un combat perdu d'avance.

- 13 Cependant, bien que les premiers travaux contribuent déjà par l'évidement du sujet et l'occultation de sa singularité à rendre possible une projection du spectateur, ce n'est que par les projets des années 1980 que Christian Boltanski parvient à donner toute sa dimension à ce dispositif.

L'horizon oublié de l'humanité

- 14 Avec la série des *Monuments*, au milieu des années 1980, la mémoire collective se fait l'écho de la petite mémoire et l'anecdote se confronte à l'histoire. La maturation du projet d'un musée de l'homme, conduit Christian Boltanski à ne plus de se concentrer sur un seul individu traité comme un « exemple générique »¹⁰, mais à réunir le plus d'êtres humains possible dans un seul lieu. On y retrouve le même dispositif : des portraits photographiques en noir et blanc, le plus souvent d'enfants, que Boltanski place au sommet de pyramides de boîtes de métal rouillées, sous l'éclairage de petites ampoules dont les fils électriques sont visibles. Accentuant le procédé de *dé-singularisation* des *Inventaires*, Boltanski agrandit progressivement les photographies, de sorte que les portraits deviennent flous, les cavités oculaires se creusent, les visages se font crânes. La multiplication des photographies, la faiblesse de l'éclairage jouant d'ombre et de lumière sur chaque cliché sont les éléments récurrents de la mise en scène des *Monuments*. C'est avec les *Leçons de Ténèbres* que cette nouvelle série s'amorce en 1986, dans la Chapelle de la Salpêtrière, où Boltanski accroche un grand nombre de photographies éclairées faiblement, sur les hauteurs des voûtes : « j'ai osé affirmer que l'art était une chose extrêmement importante, proche de la religion et d'une recherche de connaissance ». Par ce travail sur l'espace, le parcours du spectateur s'effectue dans une atmosphère propice au recueillement, donnant ainsi aux archives exposées une dimension sacrée. On touche là à la tâche que Boltanski assigne à l'art : créer des dispositifs qui sont les conditions de possibilité de la communauté humaine. L'opération de reconnaissance par laquelle la rencontre avec une photographie me renvoie à une histoire personnelle qui est celle de chacun, mais qui prend aussi la dimension de l'histoire de l'humanité, est soutenue par une scénographie qui fait du sentiment un médiateur de la mémoire projective. La collectivité qui advient dans l'expérience de l'œuvre est une humanité de sentiment, rassemblée dans un même souvenir.

Fig.5



Monument Les Enfants de Dijon, Chapelle de La Salpêtrière, Paris, 1986

- 15 Pour autant, l'affectivité qui est activée est loin d'être une affectivité joyeuse et l'activation du passé n'est jamais nostalgique. En effet, à mesure que Boltanski amène le visiteur à vivre l'installation de manière émotionnelle, il assume aussi de plus en plus clairement les références aux époques les plus sombres de l'histoire des hommes. Et si l'évocation de l'holocauste n'était encore qu'implicite dans les premières accumulations d'objets collectés dans les ventes après décès, l'arrière-plan historique devient tout à fait explicite dans la série des *Monuments*. Tandis que les *Inventaires* n'évoquaient que tacitement la Shoah, les *Monuments* rappellent plus évidemment des mémoriaux aux déportés. Pourtant, Christian Boltanski a longtemps refusé d'assumer cette dimension historique de son travail, comme s'il restait toujours une part du passé, non pas oubliée – puisque résurgente – mais occultée, voilée. Derrière l'enfant qui n'est plus, ce sont d'autres figures, plus obscures, moins discernables, qui se nichent. L'éveil de la petite mémoire est le baume – bien insignifiant – de l'homme qui ne peut accepter qu'il s'est perdu. Assumer l'holocauste comme un héritage du passé est une tâche impossible et Boltanski la contourne par une dérision qui est elle-même le signe d'un *trauma* de l'histoire contemporaine. Or, cette dérision, si caractéristique de ses oeuvres, nous rappelle ce que disait Lévinas dans *Humanisme et an-archie* :

« Les morts sans sépulture dans les guerres et les camps d'extermination accréditent l'idée d'une mort sans lendemain et rendent tragi-comique le souci de soi et illusoire la prétention de l'*animal rationale* à une place privilégiée dans le cosmos et la capacité de dominer et d'intégrer la totalité de l'être dans une conscience de soi¹¹. »

- 16 L'occultation de l'holocauste, pourtant indissociable dans l'esprit du spectateur de l'expérience des *Monuments*, se traduit par le choix de titres très généraux – *Réserve des enfants* – ou de titres qui neutralisent la référence historique comme *Les Suisses morts*. En fait, l'occultation chez Boltanski est encore celle du nom, comme c'était déjà le cas dans les *Inventaires*. Evoquer la Shoah sans la nommer, c'est arracher l'événement à sa détermination et en faire l'horizon inhumain de l'humain. L'événement qui se tient là

dans la mémoire collective reste indéterminé et nous ouvre à la dimension tragique de l'existence humaine. Ainsi la série des *Monuments* pousse-t-elle la question du sujet vers celle de l'homme : la petite mémoire qui ravivait en nous de vagues souvenirs d'objets et de visages, s'ouvre sur l'histoire de manière beaucoup plus trouble. La perte de l'enfance se confond avec la perte de l'homme. Ces deux thèmes renvoient à deux formes d'inhumanité : l'inhumain du préhumain, de l'enfance, de la misère initiale de notre état premier, et l'inhumain que rencontre l'homme dans son devenir historique.

- 17 Dès lors, l'activation de la mémoire n'efface aucunement l'oubli puisqu'elle ne saurait annihiler le caractère insupportable – et par là même occulté – de notre possible inhumanité. Cette dimension morale de l'articulation entre mémoire et oubli est d'ailleurs un enjeu central des travaux de Christian Boltanski de la fin des années 1980 jusqu'aux plus récentes installations et nous voudrions analyser deux de ses oeuvres qui questionnent les conditions de possibilité du jugement moral. En effet, l'exposition *Archives* réalisée à Arles du 3 juillet au 3 septembre 1989 présentait côte à côte des photographies extraites d'un hebdomadaire spécialisé dans les faits divers criminels et mêlait sans les légender les visages des assassins à ceux des victimes. En parcourant cette exposition ou les pages du petit livre auquel elle a donné naissance¹², le spectateur se trouve dans l'impossibilité de statuer sur la valeur morale de ces personnes. L'occultation de la moralité prend ici la forme d'une amoralité à laquelle le regard se trouve forcé de céder. Toutefois, le fait que le spectateur soit informé que ces images sont celles de faits divers criminels suffit à ce qu'il mobilise son jugement et éprouve son impossible application : rien ne permet de discerner bourreaux et victimes. Criminels et victimes semblent bénéficier d'un égal droit à être montrés et la connaissance du passé reste le point aveugle du regard spectateur. Cette ambiguïté morale est source d'un incontournable malaise, mais aussi d'une fascination certaine. Christian Boltanski est en effet particulièrement sensible à la question de l'ordinaire qui rend le mal indiscernable, comme il s'en explique à Catherine Grenier : « Chacun est victime et chacun est criminel » et « quand les gens regardent les photographies et essayent de savoir qui sont les criminels et qui sont les victimes, la plupart du temps, ils se trompent »¹³. On peut voir dans cette expérience de l'indétermination morale un rappel de l'analyse bien connue de Hannah Arendt au sujet d'Adolph Eichmann : « les actes étaient monstrueux, mais le responsable (...) était tout à fait ordinaire, comme tout le monde, ni démoniaque, ni monstrueux »¹⁴. La thèse arendtienne de la banalité du mal s'articule à ce constat que l'on ne peut « faire remonter le mal incontestable (...) jusqu'au niveau plus profond des racines ou des motifs »¹⁵. Dans l'exposition d'Arles, la photographie par sa planéité devient l'équivalent plastique de l'absence de profondeur du « méchant ». À l'absence de pensée répond le cliché plus ou moins flou mais toujours superficiel. Le visage, souriant ou dur, possiblement bon ou mauvais, devient neutre tant le bien et le mal s'y succèdent faisant du sourire le signe de l'innocence sincère ou feinte, et de la sévérité le signe de la dureté ou de la souffrance. D'autres installations de Christian Boltanski développent un discours plastique qui s'inscrit dans le prolongement de la thèse d'Arendt : dans *Sans-souci* en 1991, les photographies exposées sont celles d'anciens nazis lors de leurs permissions qui offrent l'image d'un bonheur familial bercé d'insouciance (Fig.6). Que nous trouvions ces scènes familiales charmantes, ou simplement ordinaires, est insupportable pour nous qui voudrions voir dans ces clichés du passé les traces de l'abomination, voire les causes de l'abomination. Boltanski nous confronte ainsi à l'impossibilité d'établir une série causale qui fonde aussi bien le jugement moral que l'accusation judiciaire. Alors que son travail se

présentait d'abord sous la forme de la résistance à la perte de l'homme, de l'homme que l'on n'est plus ou de l'humanité perdue, une nouvelle dimension apparaît : l'activation d'une petite mémoire se double d'une réflexion sur l'impossibilité de se sortir de l'oubli, voire sur une nécessité d'oublier aux accents nietzschéens.

Fig.6



Sans-souci, 1991

L'éphémère de l'œuvre ou l'oubli créateur

- 18 Notre analyse des figures de l'oubli dans le travail de Christian Boltanski pourrait ici aboutir au constat qu'elles se manifestent toujours sous la forme paradoxale d'une menace ou d'un recours, voire d'un mal nécessaire. Or ce discours sur l'oubli est indissociable d'une forme, celle de l'éphémère que Boltanski donne à ses installations. Systématiquement détruites après leur exposition, ces œuvres incarnent, par leur *éphémérité* même, cet art de l'oubli dont nous cherchons ici les manifestations.
- 19 A partir de l'installation *Leçons de ténèbres* à la Chapelle de La Salpêtrière en 1986, Christian Boltanski rend ses œuvres indissociables d'un lieu, et progressivement, il prend l'habitude de détruire les objets exposés à la fin de chaque installation. Ainsi assume-t-il plus directement le fait que son art n'a pas vocation à transmettre des objets, mais à transmettre des idées. Cette transmission par l'idée s'ancre dans une tradition orientale plutôt qu'occidentale, celle de ces hommes qui sont au Japon des « monuments vivants ». Christian Boltanski crée des dispositifs dont la matérialité est éphémère mais dont l'idée peut être reprise et rejouée. L'impossible tâche de conservation cède la place à des processus dont l'interaction avec le public est le moteur et qui permettent de concevoir autrement la notion de patrimoine. La destruction des œuvres rejoue ainsi le paradoxe qui ouvrirait notre réflexion en ce qu'elle accomplit ce qu'elle prétendait combattre. Mais ce n'est finalement pas un paradoxe : la captation du passé ne se fait pas seulement sous la forme morte de la conservation, mais sous la forme vivante d'une mémoire qui exige la présence d'un sujet pour être actualisée et qui, du même coup, appartient à une actualité qui est elle-même frappée par le devenir et par l'inévitable oubli.

- 20 Nous avons déjà vu dans l'évidement du sujet une condition pour que surgisse une petite mémoire du spectateur. La multiplication des visages, dans laquelle chacun se perd, accroît cette disposition par laquelle il est rappelé à son humanité.

« Le nombre, le côté presque interchangeable de l'être humain et son unicité, son caractère propre, sont une des oppositions sur lesquelles je travaille. Je m'intéresse à ce que j'ai appelé La petite mémoire, une mémoire affective, un savoir quotidien, le contraire de la grande mémoire préservée dans les livres. Cette petite mémoire, qui forme pour moi notre singularité, est extrêmement fragile, et elle disparaît avec la mort. Cette perte d'identité, cette égalisation dans l'oubli sont très difficiles à accepter ; par exemple, quand on regarde des centaines de crânes, ils ont tous l'air identique¹⁶. »

- 21 En cela, l'anonymat du sujet singulier qui vient à se confondre avec n'importe quel sujet n'est plus seulement l'aveu d'échec de la quête du sujet puisque, positivement, la pauvreté du sujet dont les objets sont exposés lance un appel au spectateur. Les traces de l'oubli qui frappe les visages comme les noms renforcent l'exigence d'une mémoire singulière et anonyme, elle-même vite frappée de caducité. Parce que la définition du sujet est si pauvre qu'elle ne signifie rien de déterminé, cette pauvreté peut être investie de l'histoire propre à chacun. Ainsi, la fragilité des vestiges semble nous ramener à la tradition des vanités, mais en prenant le *memento mori* à rebours : il s'agit moins de nous inciter à la conscience de notre finitude que de nous rappeler au vivant que l'on est. En ce sens, Boltanski semble hériter de la devise que Nietzsche considérait comme le propre de l'époque moderne : « *memento vivere* »¹⁷. Sur les cendres du passé, chacun a à prendre en charge cette identité lacunaire pour l'investir de son identité propre.

- 22 Par là même, nous sommes amené à considérer que l'oubli auquel se destine une oeuvre éphémère est la condition pour que celle-ci produise un effet. De même que la fragilité des vestiges oblige les hommes qui les retrouvent à les traiter avec égard, l'éphémérité d'une oeuvre qualifie le spectateur non seulement comme visiteur mais comme témoin. L'oubli est ainsi l'instrument de la transmission, d'une transmission qui relève d'une historicité de vie. En effet, s'il règne dans les lieux de Boltanski un « recueillement de nécropole », ce n'est pas au sens où on pouvait l'entendre lorsque Merleau-Ponty évoquait l'historicité de mort du musée. Le recueillement n'est pas celui du visiteur du musée qui adopte un silence convenu et une attitude distancée, conforme aux exigences sociales. Au contraire, il faut que le visiteur soit détourné des habitudes qu'il a prises dans l'espace muséal pour qu'il en fasse l'expérience. Christian Boltanski fait tout pour le désorienter, en investissant des lieux insolites – de la chapelle à une île du Japon – qu'il plonge dans l'obscurité, en en faisant des espaces autres, séparés. L'émotion ne surgit pour Boltanski qu'à cette condition : c'est seulement lorsqu'il est perdu que le visiteur peut être touché et l'installation fonctionne vraiment lorsqu'elle le pousse au bord de la syncope. Mais cette articulation de l'oubli à l'émotion qui active la mémoire n'est possible que par l'agencement de lieux qui sont aussi froids que chauds. La *Monumenta Personnes* en 2010 dans la nef du Grand Palais se voulait glaciale, rythmée par le son des battements de cœurs que l'on ne pouvait imaginer autrement que morts en circulant dans ces allées, traçant un chemin entre des champs de reliques, sous l'œil mécanique de la gigantesque grue, arrachant quelques vêtements pris au hasard du sommet d'un monticule. Mais aux frontières de cette mort froide, se trouvait un refuge : des cabines où l'on était accueilli pour y enregistrer les battements de son propre cœur. Ainsi, chacun vivait à la fois la mort des autres et une possible survie.

Dans cette installation monumentale, se délivrait alors cette historicité « secrète, pudique, non délibérée, involontaire, vivante »¹⁸, constituée par « l'intérêt qui nous porte à ce qui n'est pas nous, par cette vie que le passé, dans un échange continué, nous apporte et trouve en nous et qu'il continue de mener dans chaque peintre qui ranime, reprend et relance à chaque oeuvre nouvelle l'entreprise entière de la peinture »¹⁹. Pour Merleau-Ponty, cette historicité se conquiert lorsqu'un homme reprend le geste par lequel d'autres hommes avant lui ont poussé le problème de leur vie vers l'expression signifiante. Alors, l'art vit « au présent »²⁰, que ce soit dans l'émotion éprouvée ou dans le désir de voir l'oeuvre se rejouer encore. Christian Boltanski n'a de cesse d'appeler de ses vœux de tels gestes de reprises : rejouer ses oeuvres, les réincarner autrement, en oubliant la lettre mais en gardant l'esprit, serait une manière de les faire exister. Et il ouvre la voie qui mène à ces reprises. Ainsi l'enregistrement des battements de milliers de coeur humains, dans une cabine qui a fait le tour du monde, de Paris à Séoul ou Berlin, en passant par Stockholm, fait l'objet d'une double sauvegarde : dans l'île de Teshima au Japon, où se trouve constituée une « bibliothèque des coeurs » mais aussi sous la forme d'un disque remis à chaque personne s'étant portée volontaire pour l'enregistrement. Le patrimoine commun est ainsi doublé d'une sauvegarde individuelle, plus aléatoire, mais aussi plus chargée émotionnellement. De même, les visiteurs de l'île de Teshima après leur long voyage, peuvent choisir d'écouter un battement de coeur en particulier. Se perpétue ainsi « la mémoire à la manière des photographies. On pourra écouter le coeur de son père, de sa tante, parmi des centaines de milliers, tous répertoriés et nominatifs »²¹. L'oeuvre ouvre un espace qui permet au visiteur un engagement émotionnel qui l'ouvre à son humanité.

Fig.7

Personnes, *Monumenta* (Nef du Grand Palais, 2010)

- 23 Ainsi se fait jour l'idée que l'oubli n'est pas contraire à la sauvegarde. Dans le travail de Christian Boltanski, l'œuvre de mémoire ne repose pas sur la seule tâche de conservation, mais doit être cherchée du côté d'une petite mémoire, émotionnelle et singulière, qui se confronte à l'oubli comme à son corrélat. Cette paradoxale articulation prend plusieurs formes : l'oubli qualifie d'abord l'occultation de la singularité, occultation nécessaire pour permettre la genèse de sujets génériques dans lesquels chacun peut se reconnaître. Et même lorsque le battement de cœur est identifié, il reste semblable à s'y méprendre et à très peu de variations près, à n'importe quel autre battement de cœur. Nous pouvons encore saisir la manifestation de l'oubli dans la précarité des restes exposés par Boltanski et en ce sens, il est bien la figure du négatif menaçant la mémoire. Pourtant, dans la mesure où cette négativité s'articule à la positivité d'un principe, l'oubli peut apparaître comme l'adjuvant de la responsabilité du sujet spectateur : c'est parce que l'oubli est présenté comme une menace qu'il faut se souvenir. Cette injonction révèle la dimension morale de l'oubli et trouve une illustration dans des oeuvres qui semblent pourtant mettre en suspens notre jugement en nous plaçant devant une axiologie impossible à appliquer. L'exigence d'une sauvegarde du monde humain ne saurait être envisagée sans la conscience d'un risque d'oubli et d'égarement propre à l'homme, un horizon inhumain de l'humain, et c'est à cet enseignement que Christian Boltanski semble se consacrer. C'est parce que l'oubli risque toujours de redoubler le tragique de notre finitude par la réitération des erreurs de l'histoire qu'il est nécessaire de le mettre en scène pour susciter un sursaut. La forme éphémère peut ainsi être appréhendée comme la réponse plastique à ce problème : l'oubli programmé de l'œuvre exige une sauvegarde, non sous la forme de la conservation matérielle, mais sous celle vivante d'une rencontre qui surgit toujours dans un moment vif et neuf. La mémoire de celui qui est émotionnellement frappé permet d'envisager un avenir de l'œuvre ; mais l'oubli en est le ressort, comme si le souvenir n'émergeait dans la vivacité du présent qu'à la condition d'un vacillement du sol.

BIBLIOGRAPHY

Hannah Arendt, *La Vie de l'esprit*, PUF, Paris, 1975

Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem*, trad. Anne Guérin, Folio histoire, Gallimard, Paris, 1991

Christian Boltanski, *Archives*, Le Méjan, Actes sud, Paris, 1989

Christian Boltanski, « La petite mémoire », *Le Voyage au Pérou*, Catalogue du Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1998

Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, Seuil, Paris, 2007

Thomas Ferenczi, *Devoir de mémoire, droit à l'oubli*, Ouvrage collectif, Complexe, Paris, 2002

Gilbert Lascaux, *Souvenance*, L'Echoppe, Paris, 1998.

Emmanuel Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, Fata Morgana, Montpellier, 1972

Maurice Merleau-Ponty, *Le Langage indirect et les voix du silence*, in *Signes*, Gallimard, Paris, 1960

Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles*, trad. Pierre Rusch, Folio Essais, Gallimard, Paris, 1990

NOTES

1. Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles*, II, trad. Pierre Rusch, Folio Essais, Gallimard, Paris, 1990, p.97.
2. *Ibid.*, p.97-98.
3. *Ibid.*, p.99.
4. Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, Seuil, Paris, 2007, p. 86.
5. *Ibid.*, pp.86-87.
6. *Ibid.*, pp.77-78.
7. *Ibid.*, p.81.
8. *Ibid.*, p.78.
9. Maurice Merleau-Ponty, *Le Langage indirect et les voix du silence*, in *Signes*, Gallimard, Paris, 1960, p.78.
10. Christian Boltanski, Catherine Grenier, *op.cit.*, p.166.
11. Emmanuel Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, Fata Morgana, Montpellier, 1972, p.67.
12. Christian Boltanski, *Archives*, Le Méjan, Actes sud, Paris, 1989.
13. Christian Boltanski, Catherine Grenier, *op. cit.*, p.197.
14. Hannah Arendt, *La Vie de l'esprit*, PUF, Paris, 1975, p.18.
15. *Ibid.*
16. Christian Boltanski, « La petite mémoire », *Le Voyage au Pérou*, Catalogue du Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1998.
17. Friedrich Nietzsche, en référence à l'ouvrage de Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, VIII, 5, *op.cit.*, p143.
18. Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.78.
19. *Ibid.*, p.75.
20. *Ibid.*, p.79.
21. <http://www.et-alors.org/dossier-dans-hors-murs/Christian-Boltanski.html>

ABSTRACTS

From everyday objects collection, exhibited in showcases, to monumental setups, Christian Boltanski is obsessed with saving humanity from oblivion. Collection and archiving are this artist's main obsessions, as if collecting objects and photographs could ward off the inexorable loss one experiments in time. His work aims at creating a mankind museum, but a vitalized museum, with devices that integrate the audience, and leads one to be an active part of the setup. In time and place of its exhibition, every setup is a play that happens thanks to the audience and then goes back to nothingness, yet surviving in one's affective memory. We would like to return to the shapes that take this paradoxical work of memory, constantly reminding us that we forget.

De la collecte d'objets quotidiens exposés dans des vitrines jusqu'aux installations les plus monumentales, Christian Boltanski a l'obsession de sauver l'humanité de l'oubli. La collecte et l'archivage sont les obsessions majeures de cet artiste, comme si l'accumulation d'objets et de photographies pouvait venir conjurer l'inexorable perte qui touche chacun dans son expérience du temps. Son oeuvre s'articule autour du projet de créer un musée de l'homme, un musée vivifié par des dispositifs qui intègrent le spectateur et l'amènent à prendre une part active dans l'installation. Dans le temps et le lieu de son exposition, chaque oeuvre est une pièce qui se joue grâce au public, puis retourne au néant, ne survivant alors que dans la petite mémoire du spectateur. Nous voudrions revenir sur les formes que prend cette paradoxale oeuvre de mémoire qui n'est adossée à l'oubli que pour mieux nous le donner à voir.

INDEX

Mots-clés: Collecte, archivage, accumulation, installation, musée de l'homme

Keywords: Collection, archiving, collecting, setup, mankind museum

AUTHOR

GAËLLE PÉRIOT-BLED

Professeur agrégé de philosophie en terminale et en CPGE scientifique, elle enseigne également le théâtre au lycée et a fait partie du département Arts et Humanités de l'ENSATT. Auteur d'articles parus dans la revue *Figures de l'art* et dans la *Nouvelle Revue d'esthétique*, elle prépare un doctorat sur le mode d'existence des oeuvres éphémères à l'Université Paris 8 sous la direction de Catherine Perret.